

UNIVERSIDAD
NACIONAL
AUTONOMA
DE MEXICO

ESCUELA DE ARTES PLASTICAS



ESCUELA NAL. DE ARTES PLASTICAS

México, D.F.,
septiembre
de 1950.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Descripción de las
pinturas murales
del México Precolombino,
Colonial y Moderno,
con la explicación
de las técnicas y
materiales que se usan.**

**T E S I S Profesional
que sustenta al pasante
de Artes Plásticas,
CARL VINTON YOUNG, para
obtener el título de
MAESTRO EN ARTES PLÁSTICAS.**

DEDICATORIA

Por su ayuda en realizar este trabajo, quiero dar las gracias a las personas siguientes: al Director de la Escuelas de Artes Plásticas, Señor Ignacio Asúnsolo, que no sólo me permitió hacer el presente trabajo, sino que me ayudó generosamente en vencer las dificultades que se me presentarán. Al Maestro Luis Sahagún, de la Escuela de Artes Plásticas, por su valiosa enseñanza y su paciente explicación, cuando no hablaba yo ni entendía bien el castellano. Al Maestro José L. Gutiérrez, del Instituto Politécnico Nacional, por sus muchos conocimientos y experiencia en materiales modernos. Al Maestro David Alfaro Siqueiros, a cuyo lado trabajé y participé, en conversaciones, de la esencia de la vida y arte pictórico mexicano. Al Maestro Manuel Jiménez Ruada, quien me ayudó en la preparación de estas páginas. A mi esposa Josephine Young, por su ayuda y fervoroso estímulo en la diaria tarea que supone la lectura de este trabajo.

1.- INTRODUCCION

La intención del escritor en esta TESIS sobre las PINTURAS MURALES MEXICANAS, es la de presentar ejemplos de la pintura mural mexicana en sus distintos etapas y analizarlas.

No hay la intención de catalogar todas las pinturas, ni mencionar a todos los pintores, ni agotar toda la bibliografía, ni los aneddotarios sobre pinturas y pintores. Para ese objeto se necesitarían volúmenes enteros.

Hay muchos pintores muralistas buenos de los cuales no trato en estas páginas, no por otro motivo sino el de no producir una obra nutrida demasiado y por ende indigesta. He tenido en cuenta la consideración las obras sobre todo de los tres grandes Maestros de pintura mural mexicana: José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, que pienso, representan genuinamente la pintura mural mexicana.

Esta TESIS se dividirá en seis partes:

Parte I.-Introducción

Parte II.-Pintura Mural Precolombina

Parte III.-Pintura Mural Colonial

Parte IV.-Pintura Mural Moderna

Parte V.-Procedimientos y materiales de la Pintura Mural Mexicana.

Parte VI.-Conclusiones

Parte VII.-Bibliografía.

Como una breve explicación de estas partes va lo que sigue:

Parte II.-Pintura Mural Precolombina.-Contiene esta parte el aspecto arqueológico que necesariamente radica en los muros de esta época. Esta materia no es muy conocida. Por esta razón, fundo mi estudio, casi enteramente en las obras que hablan de esta materia y en la opinión de los maestros arqueólogos, y pongo sus opiniones casi sin comentario editorial.

Parte III.-Pintura Mural Colonial.-El período colonial da bastante que decir acerca de pintura, pero teniendo libros como los de Manuel Toussaint, excelentes en historia de murales, a ellos también me refiero.

Parte IV.-Pintura Mural Moderna.-Esta parte es enteramente original mía. No me he dejado influenciar de ideas y opiniones ajenas. He consultado las obras de Justino Fernández y Laurence B. Schmeckebier, pero lo que he hecho sólo en busca de referencias históricas.

Parte V.-Los procedimientos y materiales modernos de la pintura mural mexicana. Esta parte está fundada en la experiencia personal mía y en la práctica de las enseñanzas que se imparten en la Escuela de Artes Plásticas, de la U.N.A.M., en las que como ayudante de David Alfaro Siqueiros tuve y en las clases que recibí en el Taller de Ensayo de Materiales de Pintura, del Instituto Politécnico Nacional.

Parte VI.-Conclusiones.- Es una síntesis de mis ideas expresadas en todo el curso de este trabajo escrito sobre esta materia de la pintura mural mexicana.

NOTA BASTANTE.- Los números marginales que van encerrados entre () señalan el número de las diapositivas que se acompañan a este trabajo para su complemento e ilustración objetiva.

II.-PINTURA MURAL PRECOLOMBINA

La localización de las obras pictóricas murales "al fresco" es importante en esta materia.

La Ciudad de Cholula es la primera que se ofrece por sus frescos antiguos. En una pirámide, en cuya céntrica está erigido un templo, que data del siglo XVI hay un mural bien conservado. La pirámide ha sido el resultado de cinco civilizaciones distintas, que han ido poniendo sendos estratos cada una. El mural está en el estrato primero, y lo que ha sido descubierto de él, data probablemente de un par de centurias antes de Cristo. Probablemente es este mural contemporáneo de los del período I de Teotihuacán. Hemos de advertir que las pinturas murales de Teotihuacán más antiguas y que son objeto de una búsqueda, pertenecen al período II.

(1)

En lo que está a la vista de este mural cholulteca aparecen tres cabezas, cabezas que representan dioses a lo que se cree, separadas entre sí con cifras aún no interpretadas. Es un mural pintado sobre barro y con falta de acabado, que se advierte en murales de períodos posteriores. Sin embargo, el trazó de él y el colorido tienen fuerza; éste último está a base de rojo y de ocre y el trazó negro con líneas gruesas. Hay una faja entre las cabezas, la cual tiene de colorido un azul-verde de muy buen tono. Estas cabezas, a que no voy refiriendo, no tienen distorsión alguna, ni parecen tener simbolismo. Buscan una representación sencilla y se halla privadas de porciones de significación.

No se sabe que vehículo se use para pintar este mural, pues los recursos de investigación no son aun avanzados a este respecto; se supone que se depositó sobre este mural una resina en forma de capa para preservarlo.

Testimonio. El informe que acerca de las pinturas existentes en este sitio, publicado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, dice: "Decoración pintada. Está aplicada a los muros; se ha conservado en muchos lugares y aunque el material existente es escaso, permite darse cuenta de los procedimientos y de los motivos empleados.

"Procedimientos: dos seguidos en estas decoraciones y que probablemente se usaron según que el lugar por decorar se encontrara situado interior o exteriormente. En el 1er. caso (NOTA 1), en (2) que la pintura es verdaderamente "al fresco", sobre un fondo firmemente aplanado y preparado, se dibujaba con líneas negra muy precisa y trazada con mucha seguridad; dentro de ella se extendían los colores, probablemente con pinceles o útiles semejantes. Estos colores estaban bien extendidos y no sólo se empleaban simples, sino también sus matices; así, se encuentran el rojo oscuro, el barnellón, el verde oscuro, hasta el gris, el verde claro, el amarillo oscuro, el amarillo brillante y el azul; todos los cuales se asentaban sobre un intenso fondo negro.

"En el segundo caso, es decir, cuando el procedimiento consistía en mezclar el color con la misma cal, aplanándola y brufándola después cuidadosamente; en este caso, por la misma naturaleza del procedimiento, los colores empleados son simples, predominando el rojo oscuro, el verde y el amarillo. Las figuras, también se limitan con líneas negras y muchas veces el contorno está rayado en el aplanado. (NOTA 2).

(3) "Las pinturas generalmente se encuentran en los basamentos de los edificios, en los planes inclinados en los tableros y en las fajas que los encuadran, así como en los paños de los muros.

Notas (1), edificio subterráneo y superpuesto.

(2), líneas para pasar el dibujo. (notas editoriales).

"Motivos.-Los motivos más usados son los geométricos: simples fajas paralelas que a distancias iguales se levantan en forma de picos, especies de volutas en que la curva no es continuada, sino que hay partes rectas con ángulos redondeados, círculos concéntricos verdes sobre fondos rojos, rectángulos verdes, amarillos y rojos colocados unos junto a otros en sentido vertical y separados por otros del ancho de la faja, colocados transversalmente y por cuadrados blancos, sobre los que se forma con cuadrados rojos, una especie de tablero con volutas entrelazadas en figura de mado, formando motivos representados y ligados entre sí por rectángulos de esquinas redondeadas, siendo las volutas verdes, todo colocado sobre un fondo negro.

- (4) "Hay también motivos diversos cuyo significado no conocemos, repetidos uno a continuación del otro, sobre un fondo negro, dando un conjunto muy decorativo; otros, en que el motivo principal es un ave estilizada y decorada con flores; a veces, un cuadro dividido en fajas horizontales, entre las cuales se extiende una hermosa decoración, muy bien compuesta de flores y semillas, siendo en las fajas inferiores de flores, frutos, caracoles y animales exóticos, todos muy bien dibujados; encima de todo esto, se superpusieron en otra época motivos centrales muy complicados, compuestos de representaciones muy simbólicas de volutas y caracoles.

- (5) "La figura humana se encuentra también representada tomada directamente del natural, sin estilización ninguna y siempre de perfil; los tipos están muy bien marcados y las actitudes muy naturales mirándose los trajes con toda claridad.

En todos estos casos, en que sin duda se intentó hacer re-

presentaciones en perspectiva, siguieron el procedimiento más primitivo.

En casi todas las composiciones ya sean geométricas o de cualquier otra clase, se procuró la simetría con relación a un eje central; además, las figuras, muchas veces son estilizadas y la representación de colores iguales, sobre los mismos motivos, hace pensar que probablemente tuvieron un carácter simbólico o representativo.

La composición decorativa, en todos los casos, se ha logrado por el equilibrio de las masas y la estilización, que conserva el carácter esencial de las plantas y de los animales, regulado todo por un dibujo correcto y una agradable combinación de colores.

(6) Las escaleras en los edificios subterráneos y cuartos de Teotihuacán.

Los murales más viejos hallados en Teotihuacán son los que están en los edificios subterráneos y a los cuales pertenece la descripción hecha en los párrafos anteriores en cuando se habla en ellos de las decoraciones exteriores. Los que no son murales decorativos indudablemente tienen significación simbólica.

(7) Pinturas del Palacio de Tepantitla, Teotihuacán.

El Palacio de Tepantitla, cerca del pueblo de San Francisco Mexpán, posee muchas pinturas interiores. La puerta de entrada bellamente decorada, así como sus muros de ambos lados. Los muros tienen pinturas arriba y abajo.

(8) Pintura de Tlaloc.

La pintura de que se va hablar representa a Tlaloc, dios de la lluvia y de la fecundidad; ofrece algunos elementos de lo más significativos de este dios, como son los colmillos de tigre, las grandes orejeras, los tocados de pluma y

y ciertos elementos con carácter de serpientes.

(9) (10) En la religión de los Teotihuacanos había mucho culto al dios Tlaloc, el dios de la lluvia, por ser los tales agricultores todos y el fenómeno de la lluvia era el más frecuentemente impetrado en el culto religioso de ese dios.

(11) El Sacerdote.- Hay un mural en el Palacio de Tepantitla, del cual mural queda sólo un fragmento y en el que aparece un sacerdote en actitud de sembrar maíz; lleva todos sus atributos: decoración facial, orejeras y collar de conchas. A la espalda lleva una olla de tabaco; en una mano sostiene una bolsa de copal, mientras que con la otra siembra maíz. El resto de la indumentaria está formado por elegantes plumas.

(12) La Ciencia Médica.- Hay fragmentos de una pintura en Tepantitla cuyo asunto se refiere a la ciencia médica, entre los Teotihuacanos.

En primer término, se hallan los curanderos; en segundo, los árboles medicinales con sus nombres, los que aun no han sido descifrados. Aparecen varias escenas de estos curanderos aplicando sus conocimientos a los enfermos.

En el lado izquierdo, hay una corriente de agua con estrellas marinas y junto un raso de flores, cada una arrojando agua y una franja con el símbolo acuático.

En el lado derecho, están representados: un enlace de corrientes de agua, tortugas, estrellas marinas y conchas. En el extremo una representación del dios Tlaloc, arrojando agua en todas direcciones. Esta composición es muy expresiva y es decorativa en grado sumo. Las formas humanas muy simplificadas tienen mucho movimiento, como lo tiene toda la composición. Hay un cierto modernismo en todo el cuadro. Los colores usados en él son rojo, azul,

y cereo amarillo, y sus mezclas.

(13) El Paraíso Original.-(Tlalocán-Lagocchan).- También en el Palacio de Tepantitla, hay una pintura mural bella e interesante que quiero describir y para ello me serviré de lo que dice Salvador Tesoane en su "Arte Precolombino".

"En efecto, -dice este autor, -la escena contiene la representación de un cerro del cual brota un río que corre resplandeciente entre los campos cultivados y va a morir en un resaca en el cual aparece un animal fantástico de las aguas, Ahuitzotl, en mitológico perro o coyote llamado de los ríos y lagunas, especie de ándula indígena. En lo alto del río se encuentran diversos grupos humanos, en las más variadas actitudes, ya jugando con pequeñas bolas de hule, ya lanzando e cazando mariposas, ya jugando unidos en cadena o corriendo, ya asidos o llevando a cuentas a otros personajes todos ellos pintados en tres colores amarillo, rosa y azul. En la escena son dos los personajes que parecen tener importancia primordial, un sacerdote de Tlaloc, que se identifica por su corona de plumas, el que desciende del cerro por una vereda que conduce al manantial, y otro personaje, que se yergue en las orillas del manantial, agitando en las manos unas hojas amarillas y llorando copiosas lágrimas, mientras entona un himno repetidas veces, pues lleva en la boca cinco volutas, símbolo de la palabra. El resto de la pintura, la ocupan mariposas y libélulas que revolotean, preciosos arbustos de flores, plantas de maíz y de cacao.

"La escena parece referirse, -dice Suss, - al ciclo de los muertos por el agua, al Tlalocán, lo que él explica que a lo alto del cerro existiera una gran laguna del Dios de la lluvia en actitud de regente. Es pues, un paraíso de resucitados, un sitio fértil y húmedo, abundante en alimentos y el lugar donde paran

los sacrificados, el dios de la lluvia, los heridos por el relámpago, los ahogados, los reumáticos y los sifilíticos.

"Sin embargo, cabe una interpretación más amplia de este fresco. Toda la escena indudablemente paradisíaca se refiere al Tlaloc azteca, pero el sitio, al parecer no es sino una interpretación nahuatl de lo que para los teotihuacanos fue el paraíso original, Lamouachan. Selier, fue el primero en señalar el carácter mitológico de aquel lugar; según él, equivale a "casa del descenso", donde se baja, es decir, la casa donde nació la humanidad; más aún, por Muñoz Camargo y Sahagún, sabemos que Lamouachán se celebraba como hogar de la diosa de las flores, Xochiquetzal, es decir como *la Xochitlicaca*, "el lugar donde las flores crecen derechas" y como el lugar de la diosa Cinteotl, es decir cincalco, "la casa del maíz"; también se le menciona como patio de expapalotl, la mariposa de obsidiana, encarnación del fuego que irradia y como el lugar de las piedras preciosas (jades). De todo ello, nos habla el fresco: sitio de abundancia y fertilidad, patria del maíz y de las plantas floridas, lugar de las metamorfosis de las mariposas, -dice Sahagún, que al resucitar el muerto se le decía: "Señor o Señora despierta... ya andan las mariposas de diversos colores...", lugar del canto, pues todos llevan en la boca, lo como que adornan flecocillas; es significativo igualmente, el personaje que llora, el símbolo de la lluvia y la rama quebrada que agita, pues según Selier el jeroglífico de Lamouachán es un árbol quebrado; así lo vimos en la tira de la peregrinación, donde junto a un árbol partido lloran las tribus de peregrinos, no como símbolo de dolor, sino por estar en la patria del dios lagrimente, Tlaloc. En consecuencia, pues, vemos que la idea del Tlalocan es una idea apropiada por la mentalidad azteca de un viejo mito teotihuacano, el de Lamouachan, y si

algunos autores antiguos quisieron darle a Lamsuachen una determinación geográfica, lo hicieron en una caverna de Morelos (Mondigta) o en un lugar del valle de Cuernavaca (Mrs. Thevet) o cerca de Amecameca, Chimalpain, en una relación inédita estudiada por Jiménez Moreno, es decir, en las faldas cavernosas de la Sierra nevada, hacia el valle de México o Cuantla, cerca del Popocatepetl o Ixtaccihuatl, los sitios en donde se agolpan las nubes, el Tlalocan azteca, en donde mora el dios de las aguas y de la fundación de Tlaloc.

Tula, Hidalgo.— Aunque los toltecas con los mayas fueron los constructores de México, en Tula su capital, desde el año de 804 hasta 1116, sólo se encuentran muy pocos ejemplos de pinturas, y lo que hay son relieves pintados. No posible que haya pinturas, pero aún no han sido descubiertas, o si las hubo hoy día están destruidas. Los dos ejemplos que encontré son bonitos y que revelan el poder de composición del grabado tolteca: son dos frisos uno arriba de un muro y el otro es la fachada de un banco de ríocón.

Monte Albán, Oaxaca.— De toda la pintura mural zapoteca, el pequeño sepulcro 104, de Monte Albán, es el más suntuoso. Está pintado al interior y al exterior, con pinturas que aún duran. Los dos muros laterales de la cámara fueron pintados con sendas deidades zapotecas, portando bolsas de cepal, convergiendo a un altar, que aparece en el muro del fondo de la tumba, motivo que representa el emacarón de una deidad creadora desconocida que parece presidir la ceremonia.

Cass dice, — que la tumba se "pintó a gran prisa, seguramente cuando el individuo que iba a ocuparla estaba muerto y tenían urgencia de enterrarlo". Es la razón por la que el trabajo apare

ce descuidado y los colores desvaídos.

Otra tumba donde la pintura es mejor y en parte conservada, es la cámara sepulcral 105, del mismo Monte Albán. Sobre los muros norte y sur que están bien conservados, hay una procesión de deidades lujosamente ataviadas y tocadas con los más variados pelcos y con bastones ceremoniales. Aparecen nueve deidades con sendos acompañantes femeninos, número que parece indicar que se trata de nombres deidades infernales.

Altar de Tizatlán, Tlaxcala.— Al noroeste de la Ciudad de Tlaxcala hay ruinas de un templo nahua, quizás asteca y en él, están las pinturas más recientes de todas las descritas en este capítulo de los murales precolombinos. Escribe aquí con relación a estas pinturas lo que Eduardo Huguera dice de ellas⁽¹⁾ "El frente del altar, a la izquierda, quedó dividido en dos partes por la canal que baja del recipiente que está en la parte superior. Sin embargo, es indudable que ambas partes están relacionadas. Los personajes se presentan en actitud de combatir. El de la derecha es muy fácil de identificar, pues posee todos los atributos de uno de los dioses más importantes del panteón asteca; Tezcatlipoca.

"Al otro lado del canal está representado un personaje cuya cabeza figura un cráneo humano. El dios lleva en vez de una cabeza una calavera.

- (14) "La segunda representación en ambos lados del altar, es un corazón humano, del que sale una arteria. Lleva en el centro una faja con adornos de canchihuite que hemos interpretado como sangre; pero abajo de la faja, el corazón se transforma en un rostro humano.

(1) "Los Altares de Sacrificios de Tizatlán, Tlaxcala"

"El rostro aparece con el párpado o ceja pintado de azul y casi cerrado; es decir, como el rostro de un muerto; la boca está entres abierta y una raya baja de la frente al carrillo, cortándose al pasar por el ojo. Estos detalles nos permiten reconocer en ese cara a K'ipo, uno de los dioses principales del sacrificio.

(15) "El altar derecho tiene también al frente, dos representaciones separadas por la canal, pero relacionadas entre sí. A la izquierda, en la parte superior están tres dioses: el del centro tiene una varilla en tierra, los de los lados se inclinan hacia el centro.

"En medio de la pintura está una vasija con agua, decorada en sus paredes con el adorno de chachihuita. En el agua nada una mujer dormida que lleva una venda azul en la cabeza. Una crejera redonda de turquesas y un collar del mismo material, con cuentas rojas. En la nariz, se percibe una voluta azul, seguramente la nariguera. La característica de esta mujer es que tiene tres pechos, lo que sirve para identificarla, a menos que se trate de un error del pintor.

Frisa de la pirámide de Tenayuca.- La pintura mural más reciente que se conoce está al pie de la pirámide de Tenayuca donde hoy una tumba decorada con jeroglíficos que no entiendo, pero reconozco en ellos el estilo nahuatl. Caso, dice: "La falda de la diosa tierra y que los altares deben considerarse como correspondientes al occidente, la región de la tierra y la mujer del sol".

Yaxartun, Imperio Viejo (Maya).- La pintura más antigua de algún tamaño e importancia que se conoce en esta zona arqueológica, es el fresco parcialmente conservado de la pared tra-

sura de una cámara exterior de la estructura B-XIII de Uaxactún (este edificio fue construido antes de C.a.633). El fresco está ejecutado a cuatro colores (rojo anaranjado, amarillo, gris y negro) y mide tres metros de ancho por 1.25 de alto. Están representados en él veintiseis figuras humanas, arregladas en dos filas entrecruzadas con varios jeroglíficos.

Bonampak. - El mejor ejemplo de pintura maya se encuentra en las profundidades de las selvas remotas de Chiapas que reciben el nombre de Bonampak. Del descubrimiento de esas pinturas, el Sr. Salvador Toscano, Secretario del Instituto Nacional de Antropología e Historia, nos informa:

"Estas pinturas evidentemente recuerdan un momento histórico de aquella ciudad maya, pues no encontramos seres humanos convencionales sino retratos. Nótese la presencia reiterada a lo largo de la pintura de los tres cuartos que se pintaron de un príncipe niño, de tres altos reyes sacerdotales, de un viejo personaje auxiliar, etc.etc., todos inspirados en la (16) realidad física. Al parecer refieren, el primer cuarto, las ceremonias de atavío de los Ahau Balam, con la presentación a la nobleza de un príncipe infante y las rogativas de victoria con danzas y procesión musical; el segundo cuarto los ritos de (17) gre para propiciar la victoria o las laceraciones de los vencidos, así como las batallas que se desataron; y, finalmente, en el tercer cuarto las ceremonias de la danza con atavíos de pluma en la gradería de una pirámide para festejar la victoria obtenida.

"El tiempo en que estos frescos se ejecutaron no es seguro, ya que algunos jeroglíficos clave para la lectura de las fechas en la primera serie, escritos en el fresco, se han borrado

y hacen imposible su fijación cronológica, pero su relación con la cerámica Tepeu y con una estela de lugar, se les puede señalar en el siglo VIII, la edad de los mayas, pues la Estela I de Bonampak, seguramente es contemporánea de las pinturas, lleva la fecha 785 A.D. (9.17.15.00):

Agustín Villagra Caloti en su libro "Bonampak" nos dice: Las pinturas de Bonampak, están hechas sobre un aplanado de cal de tres a cinco centímetros de grueso. Este aplanado está compuesto de cal apagada y de piedra de cal natural. La piedra utilizada se halla triturada y sirvió a manera de arena, haciendo muy resistente el aplanado. Los colores que se usaron eran de procedencia mineral, óxidos de hierro, de cobre, piedras calcinadas, etc., finamente molidas y cuidadosamente coladas.

"En general los pintores indígenas tuvieron un profundo conocimiento tanto de la elaboración, como del uso de sus materiales de ahí la resistencia de sus aplanados y la durabilidad de sus colores.

"Para demostrar cuán extensa y rica era la paleta del pintor maya, cualidad que salta a la vista en las paredes de Bonampak, doy una lista de colores más frecuentemente usados: negro, blanco, amarillo, ocre, azul, turquesa y azul equivalente al de prusia actual. Además, combinaban estos colores para lograr otros y sabían armonizarlos apropiadamente. No los aplicaban puros sino que los rebajaban; sin embargo, y por el contraste que ellos conseguían con gran maestría, sus colores adquirieron una fuerza que de aplicarse puros no tendrían, ya que el conjunto resultaría desentonado y hasta chillón. He tenido ocasión de observar esta peculiaridad en todas las pinturas pre-hispánicas; para lograr igualar los colores que reba-

jabán y "matar" los equivalentes, lo que hace que, vistos por separado parezcan tristes y secos, recuperando su brillantez y su fuerza tan luego como se juntan y contrastan.

"Utilizaban pinceles hechos con pelos de animales o bien colas de cierto tipo de estos, como tejones, conejos, etc. que eran pinceles y no ningún otro ademinículo lo que empleaban, lo comprueba plenamente la forma que está trazada la línea, ya que la seguridad del rasgo y la perfección del filete no podrían haberse logrado con ningún otro utensilio.

"La técnica empleada en estos murales es la llamada "Al fresco", que consiste en pintar en un aplanado cuando todavía está húmedo. Aun cuando encontramos colores puestos en seco, en lo general toda la obra de Bonampak subsiste en un principio fundamental de esta técnica. La ausencia de tareas, que son características del fresco europeo, explica aquí la forma colectiva de trabajo que permitía llenar simultáneamente grandes extensiones de muro.

"El procedimiento seguido por los pintores mayas debe haber sido más o menos el siguiente: determinar el asunto que iba a ser pintado; se trazaba el dibujo con rojo indio muy diluido, sobre el aplanado blanco; después se pintaba el fondo, quedando en blanco la figura; posteriormente se iban llenando los diferentes espacios con los colores respectivos; cuando todo estaba pintado se procedía a poner el filete, que en este caso es negro. Este filete permite presentar la maestría del pintor, pues en ocasiones el encargado de rellenar las superficies rebasaba el dibujo, siendo entonces, cuando el maestro el filetear con impecable trazo, corregía la forma. En otros frescos, después de pintar, al muro se pulía la superficie; en estos parece que no fue así!

"Día en la vida de los Mayas" .-Hay una pintura del Imperio Nuevo, en el templo de los Cuerreros. Se distingue este mural por su asunto que no es algo que acontece en la guerra, sino que representa una aldea de la costa. Todas las figuras y objetos aparecen en perspectiva primitiva, considerando las figuras abatidas sobre el plano del cuadro, que se supone ser del terreno, por lo que en el dibujo quedan colocadas unas sobre otras. El mar ocupa el tercio inferior de la pintura, en la cual, se ven tres canoas con un hombre remando desde proa; otros hombres, en cada canoa, ocupan su tiempo pescando. En el agua hay un ajambre de habitantes de mar: un pez espada, dos guachinangos dos cangrejos, cinco o seis caracoles, uno de ellos saliendo de su concha y una tortuga; otros dos peces provistos de colas enroscadas no se han podido identificar. Hacia un lado de la playa se divisa un templo, de techo plano, una serpiente emplumada que sale de la cámara interior o santuario del mismo y dos flecos arredillados en la cámara exterior. Mezcladas con algunos árboles sencillamente representados se ven varias casas techadas de paja, de forma típica maya. Cierta número de gente de ambos sexos se dedican a sus ocupaciones cotidianas: varios hombres llevan sacos y bultos sobre la espalda o sobre la cabeza; otro hombre pasa cojeando apoyado en un bastón, una mujer cuida de una olla que hierve en el fuego, otra lava la ropa a la orilla del agua, otras varias se han sentado a conversar; en la puerta de una casa, en el centro hay una canasta de pescado acabado de coger y arriba vuela una garza blanca. El conjunto es apacible, sereno, patriarcal. Ningún acto violento ni sangriento ceremonia religiosa perturba el ritmo de vida aldeana.

III.-PINTURA MURAL DURANTE LA CONQUISTA Y EN LA COLONIA.

La pintura mural después de la llegada de Cortés a Nueva España sufrió un cambio completo. Dejó de ser arte indígena y pasó a formar, dirigido por los frailes, un arte dirigido, dependiente. En los frailes y sacerdotes se han de buscar los poseedores de los patrones únicos de la pintura mural en este período. Ciertamente en esta época persisten en las pinturas toques indígenas de la cultura anterior, pero ellos sujetos en todo al estilo y composición que imponían las iglesias y los conventos.

Con gran interés busqué en los conventos que florecieron durante los dos primeros siglos de la conquista murales interesantes:

En los que quedan se usó el fresco para decorar. Objetan algunos críticos que estas pinturas coloniales no son frescos, pues no hay trazas de taracea en ellos. Se puede responder a esta objeción, que los frescos en aquel entonces eran trabajados por varios trabajadores a la vez, con lo cual se terminaba un fresco en un día, particularmente al se atiende al escaso color que se utilizó entonces.

En la técnica del fresco se precisa usar un dibujo muy claro, que no tenga desviaciones; en un mural colonial, dibujo sólo son los que aparecen como decoraciones, con muy escaso colorido en la mayor parte de los ejemplos que restan.

Podemos atribuir este estilo de pintar, al hecho de que era costumbre, copiar sus dibujos para murales de grabados en madera. Por ejemplo, en las decoraciones de la escalera del convento de Actopan, Hgo., y también en el mural de la "Crucifixión" de Acolman, en los cuales se puede observar por momentos distintamente característicos del grabado de madera. También hay casos en que las pinturas murales son casi réplicas de grandes dimensiones de impresos del siglo XV. Sin embargo, hay pinturas distintas que aparecen co-

no originales.

La pintura decorativa de este periodo consiste en fajas y frisos con motivos de fruta, hojas, viñas y flores, alternadas con medallones o símbolos religiosos. En lugares de buena orientación arquitectónica, hay escenas de historia eclesiástica de interés para la orden religiosa que poblaba el convento o escenas de la Pasión de Cristo o figuras de santos.

Ex-convento de Huejotsingo, Pua. - Esto es uno de los conventos más antiguos e interesantes y mejor estudiado que otros. Su ambiente es de un convento habitado y sus murales de épocas diferentes están bien preservados. Quizás el fresco más antiguo existente en Huejotsingo es el de los "Doce Franciscanos", que representa los frailes misioneros que vinieron de España a cristianizar a los indios. Originalmente los nombres de los frailes aparecieron en letreros de grande letra cerca de las figuras, pero hoy día no se pueden decifrar. Hay otras pinturas muy interesantes en esta sala del convento de Huejotsingo que se llama del "Juicio Final".

), (19), (20) Tlanahuac, Méx. - También otro convento antiguo que posee una pintura de "Los Doce Franciscanos" desafortunadamente muy destruida es el de Tlanahuac, Méx. Posee igualmente retratos uno de Fray Martín y otro de Santa Clara. La decoración es repetida en todo el edificio con fajas y frisos con pocos lugares que aparezcan pinturas representativas.

Acolman, Méx. - Uno de los conventos agustinianos de estilo plateresco construido en los primeros años de la llegada de los frailes agustinos. Posee murales como el del "Juicio Final" y "El Calvario" de dibujo muy fuerte, pero casi sin colorido. Proba-

bienamente son ambos copias de grabados de madera del siglo XV. Los frisos decorativos tienen estilo Renacimiento.

Actopan, Hep. - Quizás el convento más rico en murales es el de Actopan, Hep. Los murales pertenecen a diversas épocas; pero los mejores sin duda son los que pertenecen a la época renacentista y están en la escalera. Lo forman una serie de paneles coloridos allí y separados con fajas horizontales de frisos de estilo de renacimiento; sobre ellas hay arcos decorativos que separan cada pintura, retrato de un santo en posición de leer o escribir. Los muebles y detalles arquitectónicos de las pinturas están con la perspectiva peculiar de los grabados de madera del siglo XV. No hay mucho color en ellos fuera de las sienes para las caras y las manos y para acentuar importantes objetos. Hay un panel en la entrada diferente, enfrente de la escalera, que representa un fraile y dos novicios orando todos frente al Crucifijo. Este cuadro no parece ser copia, sino original del pintor; tiene más color, pero es austero. Aparecen retratos con sus nombres en cintas alrededor de sus cabezas. Arriba de la escalera en las bóvedas, hay figuras solas, con fondos de naturaleza. No cabe dudar que la escalera es parte de las pinturas mejores; pero en este convento hay otras que fueron más de mi agrado, como es por ejemplo, la del fraile orando, con sus colores sombros, pero sin líneas distintas y claras que aparecen en los murales de la escalera. En el estilo de éste último cuadro hay también un Cristo Crucificado precioso. Está en un rincón oscuro y así no se puede ver hasta que los ojos se adaptan a la poca luz existente allí, pero haciéndolo, entonces se tiene la satisfacción de poder apreciar la pintura.

(26). (27) En una de las bóvedas, al cabe de un vestíbulo, existe un

un mural que representa a Cristo en Getaesani con sus apóstoles que duermen. Otro en el fondo de un cuarto que representa a San Agustín en alguno de los pasajes de su vida. Semoja esta pintura a alguna oriental, estando los incidentes históricos pintados, enlazados con motivos de la naturaleza.

- (28) En el segundo piso de este convento hay un cuadro muy hermoso que domina el color azul. En sus lados está la figura de un apóstol, en colores azul gris y vestigios de color rosa y cere en la cara y en las manos. El cielo es de color azul, con cuatro ángeles con cintas en que se halla un monograma de Cristo, sobrepuesta decorado con muchas flores. Arriba de la ventana, en la bóveda, hay una pintura que creo representa a San Agustín; otra, de otro personaje, con hábito decorado con estrellas, está del otro lado, sobre el arco. En el centro la figura de Cristo Crucificado muy actualizado.
- (29) En el vestíbulo, en cuyo bóveda se halla el Cristo en Getaesani, descrito arriba, hay una decoración muy interesante: es un friso que tiene muchos símbolos religiosos. Junto hay otro Cristo con motivos decorativos, una faja de flores color de rosa con hojas verdes y sobre fondo amarillo muy brillante. Hay un cuarto en el piso bajo, que tiene pintado un cielo redondo, pintado como para aparecer un "luciendo" ricamente tallado.
- (31) Molina de las Flores, Ferrasco, Méx. - Este edificio está sumamente destruido y en él no hay sino traza de murales. No obstante su decoración exterior es hermosa.
- (32) Atzacapetzales, D.F. - En los conventos dominicanos, y esto al parecer fue uno de ellos, hay menos pinturas murales que en los otros de las Órdenes agustiniana y franciscana. Los dominicos no construyeron antes de 1556 y poco se ha cuidado de esas

conventos. Pero en el convento de Atzacapotzalco hay una serie (33) de nichos muy bien pintados en que aparecen retratos de frailes, con motivo decorativo, muy bien ejecutados.

Para terminar. En el siglo XVII la pintura mural "al fresco" comienza a ser reemplazada por pinturas al óleo y con retablos ricamente trabajados y dorados. Por siglos estos retablos sirvieron como experiencias de decoración mural a los mexicanos y esto fue hasta el renacimiento de la pintura mexicana en 1922.

IV.-PINTURA MURAL MODERNA MEXICANA

Por tres siglos casi la pintura mural parece que murió en México y ésto sucedió cuando los frailes dejaron de usar el fresco en sus iglesias y conventos. La técnica del fresco fue reemplazada, como se dijo a poco, por la del óleo y la función de la pintura mural fue absorbida por los retablos de madera tallada, dorada y policromada. Solo, mucho más tarde, la pintura mural reapareció en el decorado de pulquerías. Algunas de estas (34) pinturas son cristosálicas y algunas fantásticas. Por ejemplo, en San Juan Teotihuacán hay una pintura mural exterior que representa a un cerdo en papel de canalero que ejecuta su arte en un hombre. Tiene esta representación detalles muy exactos, como cualquiera de las pinturas primitivas.

¿Qué fue lo que dio motivo para la reaparición de la pintura mural en México? La necesidad de impulsar la revolución social y de derrocar al gobierno. No todas las expresiones pictóricas de esta nueva época tuvieron buen éxito en la actividad que pretendían desarrollar, porque el gobierno derribado siguió otro gobierno, pero el impulso estaba dado y el renacimiento de la pintura mural fue una plena realización. Este renacimiento fue un movimiento grande, quizás el mayor, que ha habido en nuestro tiempo, en el mundo, bajo los aspectos mencionados.

Escuela Nacional Preparatoria.-Los primeros edificios decorados con murales fueron el Ex-colegio de San Pedro y San Pablo, el anfiteatro Bolívar, el Colegio de San Idelfonso (hay Escuela Nacional Preparatoria). De todos el más interesante por sus murales es el último mencionado, porque era el centro de reunión de los artistas y por tanto el lugar de las más ardientes controver-

sias que sellaron de una manera indeleble el carácter de la pintura mural mexicana moderna.

- (35) La fiesta de Chalma.- Uno de los trabajos primeros del decenio de la Escuela Nacional Preparatoria fue "La Fiesta de Chalma", de Fernando Leal. Este mural es muy interesante por su asunto, que es entre paréntesis uno de los que espantan a los turistas extranjeros, a saber, el baile de indios frente a una iglesia, asunto que sirve a Ana Brenner para escribir su libro "Ídolos atrás de los Altares". Sin embargo, no es el asunto este como se cree una mezcla de ritos paganos con cristianos, pues el baile de "los Seises", rito muy católico y español, es el origen de estos bailes de matachines en las fiestas y lugares religiosos.

Pasando a la descripción del mural de Fernando Leal, muralista mexicano moderno, diré que el Padre, afable, y las cosas cristianas ocupan una certa parte del panel superior, que está en la parte superior de la escalera. No pude saber, al contemplar el mural, si las figuras humanas que están en la parte baja tienen por objeto poner de relieve el milagro del Cristianismo en las tierras de México, o la contemplación de los bailes paganos. Aunque el estilo del mural es meramente ilustrativo, tiene falta de movimiento, de repartición de espacios y de colorido. Tiene buen dibujo y adecuada modulación de colores. Esta pintura es una encaústica, con la técnica que se describiré en la parte V de esta tesis.

- (36) "El Libertador Simón Bolívar". Para comparar pasaremos a hacer una crítica de una obra excelente, esta vez pintada "al fresco" del mismo pintor, ejecutada diez años más tarde, que la anterior descrita. Fernando Leal ejecutó una pintura del Libertador Simón Bolívar, pintura en que no hallamos error. Algunos dicen que los dedos de arriba del mural están demasiado pesados, pero habiéndolo-

las pintado más ósteras, entonces dejarían a la composición general del mural, sin compensación, pues las figuras de abajo están dibujadas y bien modeladas. Si los componentes no están tan buenos y ajustados podrían estimarse como los de una fotografía de una batalla amplificadas. También los murales recientes de este pintor, en la Capilla de Las Rosas del Cerrito de la Villa, muy bien ejecutados, hay falta de expresión que mueva al espectador, cualidad que ha hecho a la pintura mural mexicana tan famosa en todo el mundo.

- (3) La Destrucción de Tenochtitlán. - Un fresco pintado en el mismo año que el de "La Fiesta de Chalma", es éste y acompaña al mismo, en el otro lado de la escalera doble, de la Escuela Nacional Preparatoria. Lo pintó el francés Jean Charlot y su asunto es la carnicería horrible y la destrucción de Tenochtitlán, la ciudad del imperio azteca, sobre cuyas ruinas existe la Ciudad de México. Como decoración y exposición es un mural magnífico. Su movimiento de contornos, volúmenes y colores, conspiran a unificar el efecto buscado y también ajustarse al sitio arquitectónico de que se disponía. Recae el interés central sobre un jefe azteca, que simboliza también al pueblo, que en su ebullia, permite que las causas entre tanto le hieran dinámicamente en diversas direcciones.

Desgraciadamente, este fresco, el primero pintado en el México moderno, se hizo en una superficie que tiene defectos de mano de obra. Se usó revoltura de cemento y cal, sin aislarles, de suerte que está resentido. Por esta triste experiencia, muchos pintores al fresco, temen usar cemento. El álcali del muro por acción de la capilaridad llegó a aflorar en la superficie pintada y mató algunos colores. Parte de la pintura inferior ha perdido y está en tono gris. Por esta razón Charlot repintó en encadeti-

Las lanzas en rojo, degradando el efecto de que avanzaran demasiado del plano de la pintura.

(38) Alegoría de la Virgen de Guadalupe.-Hay algo bueno en la pintura de Fermín Revueltas llamada "Alegoría de la Virgen" de Guadalupe", que hubiera estado buena siempre que hubiera guardado los principios para proyectar murales, a saber, ¿Para qué sirve el mural? y ¿cómo lo juzga el espectador?. Si hubiera respondido adecuadamente estas preguntas antes de su trabajo, no lo hubiera realizado en las condiciones y con el resultado que le hizo. Esta este mural en un vestíbulo angosto y oscuro. Cree que debe realizarse una adaptación íntima, en el espectador, para prescindir de la distancia que media entre él y el mural y apreciar así el efecto que se tiene cuando se aprecian composiciones monumentales. La encaústica no tiene en este mural su efecto debido a la poca luz del lugar. Esta pintura hubiera dado todo lo que de artístico posee, en un salón grande y bien iluminado.

(39) El Desembarque de los Españoles.-Alva de la Canal solucionó mejor su problema en la pintura de los españoles llegando a Veracruz. El interés del espectador va de un grupo a otro de la pintura. En el vestíbulo oscuro donde está pintado "El Desembarque de los Españoles" se puede distinguir los buques en el puerto, que forma el horizonte del cuadro. Aunque la gente que ocupa el primer plano son figuras más interesantes, el escorzo de las mayores está bien proporcionado al punto de vista del espectador. Este fresco refleja la luz mejor y con menor distorsión que "La Alegoría de la Virgen de Guadalupe, que está a través del vestíbulo.

Si el mural de "La Destrucción de Tenochtitlán" es el primer fresco mexicano en el tiempo, éste de Alva de la Canal, es el

primero en su buen efecto. Cosa curiosa, entretanto que algunos artistas indagari enseñanzas del fresco de los maestros italianos, Alva de la Canal, recibe su instrucción en esta materia, de un enjalbegador, quien usaba la técnica del fresco en la pintura de casas, manera que por siglos se ha usado en México, para tal objeto.

- (40) "La Trinchera".- Una de las primeras pinturas de José Clemente Orozco, en la Escuela Nacional Preparatoria, y que hoy día es un marco a su genio, es esta de "La Trinchera". En este cuadro el artista usó "la sección oro" o la simetría dinámica que se pueden admirar en sus obras posteriores y que producen efectos tan fuertes y tristes. "La Trinchera", es una representación exacta de la guerra. Toda su expresión en el cuadro se ve realizada con medios casi abstractos, que en sus rayas, que representan piernas, brazos, escopetas etc., sin aparecer caras u otros motivos emotivos. El colorido, en todas las obras de Orozco, es muy escaso y lo usa sólo como acento expresivo. No hay ninguna cosa puramente descriptiva sino hecha para fruición emocional.

"La Trinidad"- Cuadro compañero de "La Trinchera" por su fuerza dinámica de composición y su tema de lástima: es una pintura de tres hombres simbólicos, soldado, campesino y obrero. Más formal en su balanza, que el anterior, casi simétrica, podemos ver el fuerte uso de las diagonales. El soldado, el hombre fuerte, se ve cogido por su bandera encarnada, mientras que el campesino, hombre de paz, sufre y llama a Dios con ansia, y el obrero, con sus aflicciones provocadas con la guerra, levanta sus ojos con sentimiento hacia su hermano cargado con el fusil.

- (41) "Mujeres Campesinas".- Otro cuadro tiene Orozco en el segundo piso de la Escuela Preparatoria, con un tema consistente también

y que guarda armonía con el ideal del proyecto, que fue la escena mexicana. Este cuadro también fue de una escena rural, porque gran parte del pueblo mexicano es agricultor. En el primer panel de la izquierda están representadas las mujeres del campo sin hombres, ni arados, ni caballos. Puede ser que sólo sea una pintura de mujeres campesinas, pero la tristeza de las formas y del colorido, me hace pensar que se refiere la pintura a la época de la guerra, cuando las mujeres quedaron solas. Es muy plástica la composición del cuadro; el dibujo es sensitivo y claro. En todas estas pinturas que están en el segundo piso del patio de los muros de la Escuela Nacional Preparatoria, siento que estoy frente a obras ejecutadas con simetría diáfana; las relaciones de volúmenes y de colores está muy bien ajustadas en ellos.

(41a) El Sepulturero.- La segunda pintura (de izquierda a derecha) es el lugar que he mencionado, es un cuadro que no me gusta mucho. Se puede estar delante de él y ejercer mucha imaginación para lo cual ayuda las formas sencillas y los colores tristes; pero esa no es la intención del artista, a lo menos, no se presume que sea. El cuadro sencillamente pinta a un obrero durmiente a la orilla de un sepulcro que el mismo ha abierto. Quizás es expresión del estoicismo que hay en el alma del mexicano, particularmente en los tiempos de guerra. El cuadro está bien compuesto, con rasgos de volúmenes (verticales y horizontales) contrastados con movimientos casi diagonales. Los colores mismos, escasos, como todos los cuadros de que he venido describiendo y que están en el lugar citado.

(42) "La Bendición de una Madre".- Otra vez en este cuadro vemos arados sin caballos, pero ahora los vemos situados en el frente de una casita campesina; vemos, además, un hombre de espaldas, con su madre sentada, en el poyo de la entrada, dándole la ben-

dición. Con una figura ámbigua del otro lado y una construcción color de rosa, contrastada fuertemente por un cielo azul de ultramar, oscuro, se balancea el cuadro.

(43) "El Regresar de los Labradores." Después de la guerra los labradores regresan a los campos y a lo que puedo juzgar este cuadro, cercano al anterior, es la expresión de esta venida. La mayor de las figuras apenas si tiene indicadores de movimiento, con rayas esenciales, entretanto el cuerpo de un hombre frente al de una mujer, son cuidadosamente pintados y bellísimamente expresados.

(44) "La Despedida." Otra escena muy triste es el siguiente cuadro y que representa la despedida de los hombres de sus esposas y de sus madres. Contrastadas las formas cuadradas de las casas, están las de los hombres inclinados hacia las figuras de sus mujeres; composición que tiene mucho movimiento. Los puñales, cuidadosamente pintados, muestran que los hombres salen a la guerra. La expresión restringida de las caras de las madres, enfrente, es la llave emocional del contenido emocional de la escena.

(45) "Los Revolucionarios." Después del cuadro que representa la familia campesina, la cual es difícil describir, llegó a la pintura más elocuente. Es la de los revolucionarios y sus mujeres fieles. Es el más elocuente, porque tiene la impersonalidad más absoluta, ninguna cara aparece en él, ni hay ningún gesto emocional. El grupo no está compuesto de figuras individuales, pero es una forma sólida, moviéndose entre el fondo de la oscuridad.

(45a) "Las Falsedades Sociales." Hay una serie de pinturas casi caricaturescas que ocupan las paredes del primer piso del patio de la misma Escuela Preparatoria. Entre ellos hay uno que expresa desilusión por el cambio social que no puede operarse contra las

esperanzas de la Revolución. La mayoría de estas pinturas fueron hechas en las épocas de cambios de los presidentes. Por esta rapidez de ejecución esas pinturas sufren de falta de composición, de dibujos y de técnica cuidadosa. Son ellas un regreso a la profesión de caricaturista, que expresa siempre rápidamente lo que quiere contar.

"El Bancuero de los Ricos"- Esta pintura también es casi caricaturesca; tiene buena composición porque la escena es doble. Abajo los trabajadores luchan, mientras tanto que los ricos, consumen comodidades, lujos y rico de los pobres. Las partes distintas se reúnen por una mano apuntando, mano de tamaño exagerado, al rico que debe decidirse a hacer el bien para que no haya lucha de clases.

(46). (47) "Los Hombres Sedientos y los Ingenieros"- La escalera principal del patio de los murales, tiene frescos en cada lado pintados por Orozco que producen un efecto magnífico; por esto, este par de decoraciones que dependen fuertemente sobre sus diagonales, aparecen encontrarse en un punto alto de la escalera.

(48) "Los Franciscanos y los Indios"- Avanzando arriba de la escalera hay algunas composiciones de frailes franciscanos y de indios todos de agradable figura. Están ellas exentas de sátira y muestran dramáticamente el amor de los franciscanos hacia los indios, las obras constructivas de ambos, durante la conquista y la guerra civil de los indios. Una pintura muy impresionante y simbólica podemos ver sobre el cielo de la escalera central. Es una representación de personajes contemporáneos, en el México histórico, Hernán Cortés y la india Malintzin; es también representación de la raza blanca vencedora, sobre el indio que yace muerto a sus pies ^y la india que acepta la protección como puede pro-

venir del padre y de la madre de la raza mexicana.

(49) "La Kateresis"- En el Palacio de Bellas Artes, en el segundo piso, hay un patio de pinturas murales. En el lado oeste hay una de Diego Rivera; en los lados norte y sur hay pinturas de Siqueiros y en el oriente hallamos la obra de Orozco, que se llama "La Kateresis" y otra "Civilización Moderna". Es el primer mural de Orozco, en el año de 1934, cuando regresó a México. También es la 1ra. pintura desde las decoraciones pintadas en "La Casa de los Azulejos" (Santana's) casi diez años antes.

(50) Tengo algunos juicios de esta obra. Su construcción es magnífica, plena de dinamismo. Su color es más rico que el de los anteriores murales y su sátira es cortante, pero cree que así como las llamas arriba de la boca de los luchadores, campesinos y borrachos, que aparecen enfrente, están representadas con estilo caricaturesco, aparecen como objetos desmizados en el conjunto total de la composición. No obstante, tiene gran riqueza en sus crecimientos y decrecimientos de tonos y colores.

La composición es basta en la primera parte sobre dos diagonales que cruzan las manos del asaltante y de la víctima y terminan arriba y abajo, detrás de las columnas. Las partes afuera de las columnas, aparecen basadas sobre diagonales mayores que pasan de detrás de las columnas abajo y terminan en los rincones arriba, formando en la composición entera una W de diagonales.

"La Suprema Corte"- En los frescos existentes en el edificio de la Suprema Corte hallamos uno de Orozco algo cambiado, no en el carácter central de su obra, sino en las tendencias hacia una mayor abstracción; su forma más calculada, menos al momento de la expresión, vuelve a ser escasa en color y quizá por el tema de la pintura o del edificio, quieran agarrarse con el

cumento de dignidad.

(51) Por su efecto puramente sensitivo, me atrae mucho la pintura que quiero llamar "La Justicia y el Alma de la gente", que se puede ver al terminar la escalera. Es una pintura muy abstracta, de colorido rico y bien ajustado. A primera vista aparece concebida por una serie de áreas horizontales, para no hacer contraste con las columnas rectangulares que están al frente. Posteriormente, mirando bien, se pueden apreciar contornos oblicuos en la pintura, los cuales con esta artimaña, obtienen gran vigor y actividad.

Podemos entender el simbolismo de la pintura. Advertimos un esqueleto en colores de oro y que presenta realmente ese metal; y, una figura de hombre, cara abajo, en posición rígida horizontal, en colores de cobre y que representa el metal de ese hombre; otro objeto que parece ser un puño de acero y en el centro, en la parte baja, algo que semeja garras, pintadas a colores y que significa el predominio del petróleo sobre la industria, el transporte, la vida social, económica, política, etc. etc. Arriba de todos los estratos de riquezas subterráneas hay un tigre, pleno de ferocidad, que domina toda la pintura y en su contra ondea la bandera mexicana. No alcanzo a comprender exactamente lo que esta representación última representa, porque Crocco anteriormente usó el tigre como una representación del pueblo mexicano, creo que en este caso el tigre significa al pueblo mexicano que protege ferocemente sus riquezas minerales nativas. La nacionalización de bienes productivos se apunta en el mural de una manera definida.

- (52) A la izquierda del panel central hay una pintura más fácil de entender. Representa la lucha por la justicia con el crimen organizado. La Justicia está representada como mujer común hacia la parte inferior de su cuerpo es una flama que hiende por mitad al criminal. En esta pintura, hay escasez de colores; solamente los rojos de la flama y los toques de gris y azul muy diluidos aparecen. Con excepción del dramatismo de la pintura opuesto a los colores grises, la composición es esencialmente un dibujo que depende por su fuerza de organización de las diagonales y cuadros de simetría dinámica.
- (53) A la izquierda del panel central hay una pintura, compañera de la de arriba, en su composición básica y colorido. El tema es similar con el mural de la Justicia; esta vez, la Justicia está armada de un hazón filamento, combatiendo el crimen "legal" y la corrupción política y los forjadores indolentes de justicia.
- (54) El panel que está en uno de los fondos de pared de esta escalera, tiene por tema el de la lucha de los obreros. El pintor interpretó, como falta de justicia, la antipatía de los industriales, -como siempre había expresado la fealdad de la guerra,-; la organización de la pintura se basa en los cuadros y rectángulos dinámicos de las diagonales cruzadas de rincón a rincón.

"El Hospital de Jesús". - Los murales que se hallan en el templo, tumba de Cortés, conocido ahora como Hospital de Jesús, son los más interesantes y se hallan en su comienzo, pues su autor Cruzco murió. En la parte realizada aparecen vislumbrarse los símbolos usados en el Apocalipsis. Tienen poca coloración.

de, cosa usual en Orozco. Esta pintura tiene la característica que se basa en el dibujo gris, con áreas distintas que tienen un solo color y que gradaciones separan a otras áreas, las cuales tienen su propio color. Es una iniciación brillante que se puede sólo aguilatar a su término.

- (55) "La Escuela Normal Superior de Morelia".— En el teatro al aire libre tiene Orozco un mural grande y que tan sólo él podía decifrar. No obstante, tiene formas y colores muy bien coordinados y armonizados con lo que rodea al mural, edificios, cielo y sombras. Este mural lo pintó Orozco con alicón, técnica descrita en la parte V de este tomo.
- (56) "El Día de Muertos en la Ciudad".— En el edificio de la Secretaría de Educación Pública, de la Ciudad de México, en el patio de las fiestas, en el piso bajo, hay una representación de una de las fiestas populares mexicanas. El autor de ellas es Diego Rivera con su magnífico estilo. En el mural de "El Día de Muertos" hallamos una representación de una de las fiestas celebradas en México. Es un día consagrado a la memoria de los muertos y en el pueblo mexicano concurre a los pentecostes a comer sobre las tumbas de sus muertos, habiendo además ese día, venta de pan y dulces (calaveras). Hay ofrecimiento de copal, quetzahuatl, vino precolombiano. Velas de cera que arden junto a las tumbas. Esta pintura contrasta con otra pintada en el mismo patio, llamada "El Día de Muertos en el Campo" que muestra una celebración religiosa y significado de esta anualidad. En su lenguaje, estas pinturas ponen de relieve la degeneración del modo de celebrar la fiesta de los Muertos en la ciudad. En eso tuvo éxito Diego Rivera. Su decoración está llena de objetos. El dominio

de la composición se basa en la armonía de los numerosos objetos o personajes, en áreas grandes, las que cuidadosamente organizó el pintor, con relación a la área de la pintura. Este cuadro tiene éxito especial no obstante la abundancia de objetos descriptivos y del espacio necesario para expresarlos y no se pierde el sentido pleno del muro.

Igual cosa puede decirse de la pintura que describo a continuación.

(57) "Día de Mercado en la Ciudad".- Cuando Diego Rivera pintó sus murales en el segundo patio de la Secretaría de Educación, sin duda había perfeccionado su técnica y desarrollado su estilo. Este estilo consiste en la organización compacta de las figuras en sus murales, tal como si fuera un mosaico. En los murales de Diego se ven vestidos típicos, las cosas simplificadas y los cuerpos, los tipos de las caras, las repeticiones de motivos arregladas en áreas grandes. "El Día de Mercado en la Ciudad", es un buen ejemplo de lo asentado. Se advierten las repeticiones a lo largo del cuadro, las caras fundamentalmente son las mismas dibujadas más o menos igual. Rivera en este mural explora el espacio completo del muro en que aparecen las vendedoras y compradoras frente a frente en medio de un mar de sombreros de figura igual; hasta la escalera de un templo, en que aparece una figura blanca, figura central de la entrada de la iglesia; esta escena es muy interesante y los colores y repeticiones no desagradan.

(58) "El día de los Judas".- Es un mural de escena muy simplificada, que agrada sobrenaturalmente por representar artísticamente las costumbres populares en los sábados de Gloria. Lo redondo de los objetos tienen en este mural una cualidad infantil.

"El Ejército del Trabajo".- Obviamente es este un mural que inicia la serie de murales de propaganda comunista. Los murales con sus locuciones objetivas de lucha de clases, poseen un período lleno de éxito, en el colorido, la composición y la técnica pictórica segura y eficiente. "El Ejército del Trabajo" es un mural que pinta la escena de entrega de las armas a la gente, en el tiempo de la Revolución mexicana. La composición consta de la figura de una mujer armada con amuniciones que dirige las clases.

(59) "La Noche de los Blancos, La Noche de los Rojos".- Estos murales son para contrastar la conducta de las clases altas y de los pobres de México contemporáneo. Así como es el asunto contrastante, así también cambia en el estilo de presentación de estos dos murales. En el uno el pintor usó la composición a un rectángulo en perspectiva, pero no pierde el contraste con la superficie, y así como de la composición espacial. Para pintar "La Noche de los Blancos", Diego Rivera usó del estilo casi manierista, con representaciones simplificadoras que tienen tendencia a perder la fuerza. La de los pobres fue pintada con confianza sencilla y control espacial grande. Aparenta como algo de los dibujos de Baillet. Los murales grandes de los laboreros de esta época, por los pintores comunistas son líneas crudas, gruesas y verticales, pero lo hay que olvidar que tienen un prototipo en el arte precolombino. Es una saturación de ellas importante en este período que se debe al arte primitivo nativo de la pintura.

(60) "El Caden Nuevo".- Como un monumento que expone el tema principal de las pinturas del segundo piso de la Secretaría de Educación, pues Rivera está de "El Caden Nuevo", en que

hace objetiva la tesis de que la Revolución mexicana y la comunista se identifican. El mural tiene su composición y forma semejante a la de los tableros o paneles coloniales. En ellos están las masas mexicanas personificadas por tipos, los menos apreciados del país. La sinestria estética no me parece ser la adecuada para expresar una tesis tan científica como lo es la del progreso social.

(61) "Mineros y Agricultores".- Mural de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, Méx., se debe este mural a Diego Rivera que con sus murales del Palacio de Cortés, en Querétaro, el mural de la escalera del Palacio Nacional y éste, a que se voy a referir, constituyen el tríptico mejor de sus obras.

En Chapingo, en la antigua capilla de la hacienda, Rivera dividió su espacio para pintar en una serie de tableros, como Miguel Ángel dividió la Capilla Sixtina.

En la entrada de la capilla, en el frente superior, y hay una entrecilla de color rojo muy fuerte sobre un fondo azul con cuatro manos azules. El martillo y la hoz aparecen allí. A la derecha e izquierda hay buenos tableros en buena escala. A la izquierda hay una buena composición: unifica dos mitades distintas, la idea central es la expresión de la hermandad entre agricultores y mineros. Se presentan los agricultores, en una mitad, trabajando el suelo libre y la otra, muestra a los mineros en una cueva subterránea. Un brazo de agitador media entre estas escenas. En este mural, más que antes, el Sr. Rivera cuida más mucho sus formas por el cambio de color.

(62) "Mineros".- Cuando entramos en la capilla se advierte

una pintura grande en el sitio correspondiente al altar anterior. Es una mujer desnuda que representa a la Tierra libertada. Abajo de ella hay una figura de un agricultor rodeado por todo lo que la civilización le da, como es fuego, electricidad, máquinas y las fuerzas de la naturaleza controladas. Esta composición tiene mucha objetividad y es la síntesis de todo lo pintado allí.

(63) "La Tierra Viva"- En el lado opuesto a este mural "Tierra", es decir en lo antes era coro hay un tablero semi circular en que aparece una mujer desnuda durmiendo; en su mano tiene una planta germinando. Esta figura es una copia de la que aparece en el altar.

(64) "La Explotación de los Labradores"- Esto es uno de los murales de mejor composición. La situación de los campesinos el pintor la muestra muy bien. Véase al novel patrón, vestido de amarillo, montado a caballo, monta a un labrador; otro tiene en el mano derecha y en forma provocativa una hoz. También en la composición hay contraste, pues otros trabajadores de campo, que en el mural aparecen, crean movimiento circular. Con relación al espacio y colorido, este mural es quizá el de mayor éxito.

(65) "Germinación"- Comparando este mural con el anterior "Combinación" presenta a un labrador tendido, muerto; liviano recurrió aquí al simbolismo cristiano para dramatizar su propaganda. Hay en el cadáver una "pietra", dignos medieval, que la gente llorosa rodea al campesino; hay de todo en esta última, soldados y campesinos, algunos puestos de pie alrededor de un árbol grande, de hojas como estrallas, crean una estructura simétrica en la pintura, semejante a la que se

a la que se ve en cuadros religiosos. Para acentuar más esta "pieta", en el mural aparece un sembrero amarillo, en manos de un campesino, atrás de una cabeza de una de las lamentadoras, por sierto de la principal, que aconseja a un hijo.

(66) "Bendición".- Composición pictórica pseudo-religiosa también es esta de "Bendición". Hay arriba de cada palo de pared, que en esta tienen forma semicircular, unas lunas circulares en posición de mucha significación. La trinidad, campesino, soldado y obrero, el que tiene un hijo, es estilo bizantino, solo que hecho por una rueda de una segadora, en el fondo. Los tres dan pan a las mujeres y a los niños que se arrodillan. Hay una mujer en el rincón derecho del mural, con una máscara precolumbina, como las que Diego pintaba antes y que se hallan en el mural de "El Día de Muertos", a que se referí anteriormente. Su presencia crea una falta de balanza plástica en el mural; la composición de contornos de figuras y los colores tienen efecto bueno bajo el punto decorativo.

(67) "Retrato"- Lo extenso de este trabajo no permite describir con todo pormenor las pinturas todas de la capilla de Chapingo, pero antes de terminar, quiero pasar a describir concretamente los murales de la escalera principal de la Escuela de Agricultura. Están fuera de la capilla, en un vestíbulo. Aparece en ellas el paisaje veracruzano antes y después de la práctica de conservación y rehabilitación agrícola; en otro mural se muestra la redistribución de la tierra.

Después de haber terminado Diego de decorar la capi-

la capilla y el vestíbulo cambió de técnica y de colorido. En un mural de escasa, están empotradas dos puertas clausuradas, y en las cuales pinto dos retratos de gente de gobierno; una de ellas es el General Manuel Avila Camacho. Es interesante notar el contraste del paisaje rural del fondo y los rectángulos de estas pinturas retratos, así como el contraste entre el nuevo estilo de ellos y su colorido. Entre estos retratos y el mural del fondo, sólo median algunos años. Los colores de la primera época son colores de tierras, con toques de rojo cadmio, azul ultramar casi puro, mientras que los retratos son de colores ricos y brillantes y aparecen existir sus figuras en el espacio tridimensional. La fuerza del mural grande parece a costa de los retratos, del cual sirve como de fondo, siendo por ello casi inadvertido.

"El Ex-palacio de Cortés." - En la pintura de la logia oriental exterior del Ex-palacio de Cortés, en Cuernavaca, Mor., Diego Rivera llegó a su climax de pintura mural. También marca este mural un cambio de tema: ya no es el comentario objetivo del problema social sino es un tema histórico. Si bien es verdad que la historia aparece combinada con la búsqueda de una justicia social, no hay aquí propaganda clara de ideología expresada con banderas, estrellas, cintas rojas, martillos y hoces o de puños levantados. Sin embargo, el énfasis histórico es el de mayor relieve. Objetivamente allí aparece que los indígenas, al ser conquistados, fueron destruidos, explotados y que la revolución vino a libertarlos. El mural es hermoso, presentado con coordinación de acuerdo con el lugar que se disponía, la arquitectura y la función del edificio. El mural no tiene interrupciones de fo-

jas, con excepción de un arco central y ventanas grandes redondas arriba. La pintura continúa de una área a otra. Abajo de las pinturas principales hay en forma de friso una serie de pinturas con tonos grises, que aparecen como de relieve de piedra, de estilo precolombino, lo cual no distraen del interés de la pintura llena de colorido.

- (68) "La Huida de los Indios".— Esta es una parte que me parece la mejor organizada donde la expresión campea libremente. Es la huida de los aztecas de la ciudad destruida de Tenochtitlán, a través de un estrecho paso, para el valle de Cuernavaca. Los movimientos de los contornos y los colores son magníficos, así como el juego de las partes brillantes con las partes profundas. También esta sección muestra un cambio de partes bien logradas llenas de detalles descriptivos.
- (69) "La Explotación de los Indios".— Los páños de pared pintados que siguen, son muy detallados y descriptivos. Tenemos que recordar el intento de Diego que es en adelante expresar pictóricamente asuntos de historia mexicana. Con esta promesa establecida, su estilo es algo que fluye, teniendo armonías dependientes, naturalmente, sobre la repetición de contornos y colores, forma adecuada a la situación. A este respecto los
- (70) murales "La Industria del Azúcar" y "La Construcción del Palacio de Cortés" tienen éxito.
- (71) "El Hombre en la Inquisición".— Es el mural que quizá haya sido el más reproducido. Está sobre la pared oeste y enfrente del de la Katharina, mural pintado por Orozco. Nadie sin duda, se atrevería a poner tantos elementos en un mural, como Rivera se atrevió a ponerlos en este. El uso de los dis-

generales cruzadas, no alcanzan a lograr unidad plástica. Se hace la impresión de una colección de muchas cosas arregladas sobre bastidores; falta la vida orgánica que sólo se encuentra en unos vegetales en la parte baja del mural.

La idea céntrica era explícita, tal como fue la del mural de la Radio City Center pintado en 1933, antes del conflicto económico social que causó la guerra. "En el Hombre de la cruz crucificada", que está inmediatamente arriba de la cruz de diagonales formada por dos impulsores, el hombre sentado delante de los controles, contrarregistros o frenos, se impone a las fuerzas mecánicas y a las naturales por medio del conocimiento científico. Cree que los dos temas el comunista constructivo y el capitalista decadente y corrupto, es una simplificación que del problema actual permanece en el mural.

El mural representa una propaganda objetiva grande para los estudiantes, los niños de escuela que visitan casi a diario la Secretaría de Educación, pero dudo que esta pintura sea tan activa como la que está enfrente, al otro extremo del patio.

- (72) Palacio Nacional.- En este edificio está el mural de mayor magnitud, mayor detalle. Está en la escalera principal. Es un mural que presenta la historia de México, en los tres muros que forman el cajón de la escalera. Brevemente lo describiré. El muro central presenta con incidentes, retratos y símbolos, la historia mexicana; el de la derecha la precolombina, algo idealizada bajo la hegemonía de Quetzacoatl; el de la izquierda la presenta bajo la égida futura del comunismo, igualmente idealizada.

La estructura del mural es algo así como la de un código, que se puede leer de abajo a arriba cronológicamente, en

una serie de cinco fajas verticales. Aparece el designio de hacer el águila mexicana, como un símbolo dominante en el muro central, pero las áreas individuales quedan independientes, a veces unas a otras, por repetición de color y de contornos, por el estilo compacto con valores iguales de luz y sombra en todas las partes de la pintura.

La decoración de los corredores que rodean al patio del Palacio Nacional está en camino y durará algunos años. Los murales del norte, ahora terminados, son murales de tema precolumbiano. (73)no. El primero presenta un panorama de la capital azteca con una escena de mercado abajo, que contiene una vívida descripción de las costumbres, ropa, comestibles, joyería, etc., del México precolumbino. Arriba se puede ver los edificios espléndidos que surgieron por mano del hombre, del lago de Tenochtitlán, los volcanes del Popocatepetl y del Ixtaccihuatl. El estilo usado por Rivera es el neo-impresionista, sin vestigios de propaganda social, ni otra convicción ideológica fuerte.

(74) Los murales siguientes están dedicados a describir las ocupaciones de los indios antes de la llegada de los españoles, en forma semejante a los primeros pintados en la Secretaría de Educación. Uno trata del tejido de los textiles, otro de la extracción de los metales; otro de las festividades de los indios, otro muy angosto, del beneficio del hule, otro del maíz.

Estos murales son consiguientemente descriptivos solamente; en los tres más recientemente pintados hay estilo, que yo llamaría neo-impresionista-académico. Las partes de paisaje tienen técnica como de paisaje de acuarela, sin trazos de profundidad. Estilo que Diego usa en pinturas descriptivas, como vestidos, utensilios etc., con el colorido de amarillo limón, rojo bri-

llante y cordón, sin alterarles. Este colorido tiende a hacer avanzar el plano de la pintura.

(75) "Cuauhtémoc" (I).- Las experiencias de David Alfaro Siqueiros en lo tocante a murales han sido un suceso importante. La razón: la pintura de Siqueiros es muy diferente a la usual entre los pintores contemporáneos. El lar, mural de este pintor que vi en México, está en la calle de Sonora 9, de Méx.D.F. y su tema Cuauhtémoc, personaje muy querido de Siqueiros. La pintura está sobre los tres peños de pared y cielo del vestíbulo, en donde se halla la escalera para los pisos superiores de la casa. Los rincones de estas paredes prácticamente se pierden y los objetos pintados avanzan por sus cualidades tridimensionales que tienen. Las formas y colores poseen un fuerte movimiento abstracto, aunque el pintor es propagandista de la escuela neo-realista. La composición tiene un giro tan inquieto, que me siento tentado a clasificarla como neo-barroca de estilo.

La obra pictórica de que he hablado representa a Cuauhtémoc en el momento de capitular. Su figura es de un hombre valeroso y de fuerza, que de pie se mantiene sereno, entretanto que con su apertura incita al pueblo a luchar.

(76) Santa Domingo.- Otra pintura mural de Siqueiros es la de la Mex-Aduna de Santa Domingo, Calle del Brasil, de la ciudad de México, en las paredes de la escalera central del edificio. Esta pintura representa la destrucción del viejo orden y la aparición del nuevo, en México. Cada objeto pintado en la perspectiva que puede dar al espectador el lugar donde se halla. Los objetos retroceden o a-

vengan en tal manera que se pierde la superficie mural casi totalmente.

- (77) "La Libertad".- En este mural aparece y se siente violencia o fuerza; esto muy bien expresado. El mural está en el segundo piso del Palacio de Bellas Artes. La figura feng menal femenina, desnuda hasta la cintura, con cutis color oro y garri frigio, extiende sus brazos encadenados, con pulgares doblados enfrente del plano del muro, entretanto que un hombre (posiblemente el opresor), pintado con tono gris, con
- (78) manos sangrientas, yace sin vida en la profundidad del cuadro. La composición entera está llena de emoción y violencia, los colores son brillantes y grises, muy expresivos.
- (79) "Cuadrados" (II).- Es la obra actual de Simeiros que pretende terminarla este año. Está frente al mural de "La Libertad". Está comenzada y por eso se va a dar aquí solo una idea del procedimiento empleado en pintarla.
- (80) Primariamente se entablaron los áreas útiles y visibles desde varios lugares. En el centro de los rectángulos resultantes se basaron los centros para trazar las diagonales. Por tanto, se va a pintar este mural sobre muro falso, hecho de adobe y macanita, revestido de tela pegada con cola; seca, se le dio una mano de piroxilina negra, se dibujaron los trazos con tiza. Frente aparecieron las figuras que emergieron de esas líneas sin vida; el pintor cobó mano de fotografías para sus bocanjes y la proyección dada por Simeiros, en cada área, las hace tridimensionales.
- (81) Las Escuelas Primarias.- Se ven frecuentemente murales en las escuelas primarias, pero la incuria los va maltratar-

de. Los que he visto son temas de juventud, como los de Jesús Guerrero, en la Primaria de Los Alamos, y los de Máximo Ferecheo, en la Primaria de la calle de la Argentina. Creo que dentro de las limitaciones que tiene el fresco, los colores pueden ser más claros y brillantes, lo que gustaría mucho a los niños.



ESCUELA NAL. DE ARTES PLÁSTICAS

V.-LA TÉCNICA Y LOS MATERIALES MODERNOS EN LA PINTURA MURAL EN MEXICO.

En este país cuya gente es muy sensible a las manifestaciones artísticas, se usan hoy día nuevos materiales para pintar. la pintura mural es el campo donde de una manera muy especial son aplicados estos materiales modernos, cuyo uso requiere aprendizaje.

Haciendo referencia únicamente a los vehículos para pintar, algunos son muy usados, otros poco y una tercera categoría de ellos están aún en experimentación. Al renacimiento de la Pintura mexicana corresponde este gran triunfo, el de tener nuevos materiales, y por ende nuevas técnicas para pintar sobre todo murales.

Al esperar el renacimiento mexicano pictórico en el mural se empleaba la encaústica. Charlot aplica el fresco francés. Otros autores siguiendo a da Vinci y a Geminio usan también el fresco. Otros pintores lo aprenden de los enjabelgadores de los muros de las casas, que mucho lo practican en México y de esta suerte el fresco casi reemplaza a la encaústica.

A su vez al fresco le ocurre lo mismo que a la encaústica con los materiales modernos, vinilitas, el tetraallicato de etilo, la pirexilina, el poliestereno que por ahora son hermanos del fresco, pero que quizá le substituyan. Sin embargo, por haber sido el fresco el medio útil de los grandes maestros para sensibilizar sus ideas, guardara perennidad.

Esa misma tradición del fresco ha sido sin duda óbice

para que estos materiales modernos para pintar sean recibidos con los brazos abiertos por los pintores. Controversias por ello las ha habido, pero esos materiales van adquiriendo carta de ciudadanía en el campo del arte, no sólo en México, sino aun en el extranjero.

Sus cualidades son las que les darán el triunfo.

Volviendo a la materia de que se iba hablando, del fresco, el maestro de la pintura mexicana moderna David Alfaro Siqueiros exprese su sentir, diciendo que "la técnica de "el fresco" no le satisfacía como pintor". Este juicio tiene sin duda valor por la autoridad que lo formula. Otro de los grandes pintores Diego Rivera, trató de mejorar sus frescos aplicándoles sumo de nopal, medio que no le dio resultado. José Clemente Orozco siempre estuvo a favor del fresco tradicional tal como se usó y se usará siempre. Cabe hacer esta salvedad. En los últimos años de su vida, por la imposibilidad material de pintar "al fresco" un grande mural en la Escuela Normal Superior de Maestros, echó mano del tetracloruro de etilo, experiencia que le hizo cobrar simpatía por este material moderno.

Se ha dicho, y es una verdad, que el fresco sigue siendo en México una forma popular para pintar.

Pintura "al fresco". - Esta técnica deriva su nombre de la manera como se lleva a cabo: se pinta sobre repillaje de cal húmeda. Esto encierra un proceso químico que los técnicos explican. Al evaporarse el agua, que es el vehículo, mientras este fenómeno tiene lugar, el dióxido de carbono atmosférico reacciona con la cal. Los cristales

los de carbonato de calcio formados que han agreado las partículas de pigmento, son cristales coloridos; esto es lo que integra el fresco, esto es lo que le da luminosidad.

A una buena cal apagada en debidas condiciones debe unir el pintor pigmentos de buena calidad. Los reputados como tales son primeramente las antiguas "tierras"; otros son algunos óxidos y sulfuros metálicos.

Las "tierras" prueban ser resistentes a la acción de la luz y a la alcalinidad del repillado. Por tanto son colores fijos. Los óxidos y los sulfuros metálicos, como el cerúleo, el azul de cobalto, el óxido de cromo, el hidróxido del mismo metal (o viridic); entre los sulfuros, los cadavies participan también de esta estabilidad y hacen del mural una pintura perenne.

La Técnica del Fresco.- Para pintar fresco es necesario tener presentes algunas reglas. Antes de enunciarlas consideremos algunos antiguos murales mexicanos.

En Teotihuacán, los frescos pintados por los primitivos teotihuacanos, están asentados sobre muros de arcilla estratificada con guijos. Los repillados, donde aparecen las pinturas son muy aplanados y hechos de cal, de un espesor, casi como el de un conchón. Fueron esas pinturas seguramente hechas "al fresco", sin quitar la posibilidad de haber sido pintadas en seco, en los repillados, con algún zumo o resina vegetal, cuya naturaleza se desconoce.

Los mayas, en Yucatán, contruyeron sus paredes para murales con cal, enjarradas con cal apagada, mezclada con "saccab" (tierra muy blanca y fina, de origen yucateco).

Pintaron "al fresco", sin excluir la posibilidad apuntada antes, al hablar de los murales de Teotihuacán, a saber el que hayan sido pintados en seco con materiales de yesos o resinas vegetales.

Ya en la técnica que se observa en las obras pictóricas mencionadas aparece el fundamento de algunas reglas para pintar "al fresco" y que a continuación se dan:

El maestro de esta materia de la Escuela de Artes Plásticas, de la Universidad Nacional, Maestro Luis Sahagún, da como 1ra. regla para pintar "al fresco", la de que el muro donde se va a hacer esté aislado de la humedad.

Este cuidado llevó a Diego Rivera a pintar los murales del Palacio Nacional de México, en muros falsos, es decir, en paneles puestas sobre bastidores de acero, con tela de alambre como fondo y colocados a una distancia de 5 cms. del muro o pared.

No sólo se preserva el mural de la humedad con este procedimiento, sino también de hendiduras, grietas o cuarteaduras, que pueden provocarse en el mural, por los asentamientos o vibraciones del muro.

Continúa el maestro Sahagún: Si no se hace esta obra de los muros aislados para pintar, el tabique del muro debe de ser de buena calidad; el tabique hueco es mejor para este trabajo.

2da. regla: aplicar a la pared varios repillados hechos con revoltura de cal y arena limpia, o mejor sustituir esta segunda, con mármol molido. Cuando menos tres repillados deben ser antes de aplicar el último, que es el aplanado,

el que húmedo, es la superficie propia para pintar "al fresco".

La 1ra. capa, o repillado, deberá estar compuesta de una revoltura de 3 partes de arena gruesa (lavada) con una parte de cal apogada. Esta revoltura fluida se embarra a la pared húmeda y se aplana. Deberá tener un espesor de uno a uno y medio centímetros.

Veinte minutos después se aplica la capa dos, compuesta de dos partes de arena más fina, con una o dos partes de mármol molido y una parte de cal.

Otro tiempo intermedio semejante al anterior y se aplica la tercera capa, la final, o "intonaco", compuesta de una parte de arena fina, o polvo de mármol, con una parte de cal apogada. Deberá tener un espesor esta capa de 3 a cinco milímetros y aplanada muy bien.

El Sr. José Gutiérrez, Maestro del Taller de Museo de Materiales de Pintura, en el Instituto Politécnico Nacional, formula lo que sigue:

La pared, en que se va a pintar el mural, debe ser de tabique y muy seca. Se debe provocar aspereza en la superficie, con un cepillo de acero. Después inmediatamente durante dos días con baños sucesivos.

1er. repillado: la revoltura para hacerlo deberá constar: de 1 parte de cemento (tipo Portland), 1 de cal, 6 de mármol granulada gruesa, fibra de lechugilla y 1 y 1/2 parte de caliza.

2do. repillado. Se dejará secar el 1er. repillado, dos o tres días. Respetar la aspereza que tiene; la revoltura de esta segunda revoltura: 2 partes de mármol (medie grueso), 1

parte de oñl y $1/5$ parte de celita. Deberá tener este repi-
llado un espesor de 8 mm.

3er. repillado; revoltura dos partes de polvo de mármol fi-
no y una parte de cal apagada (cal que por dos semanas debera
haber estado en agua).

La celita de que se habla en estos párrafos últimos es
una tierra diatomacea, semejante a la tierra de Kieselguhr,
conocida de antiguo.

Se pueden hacer más capas, pero las indicadas son las su-
ficientes para asegurar éxito.

El repillado final, sobre el cual se va a pintar "al fresco"
deberá estar hecho de una revoltura de una o dos partes de
mármol fino (polvo) y una parte de cal, preparada como se dijo
en el 3er repillado.

Antes de pintar "al fresco".—Dibujar directamente sobre el
muro áapero usando carbencillo. Repasar el dibujo con algún
negro, usando vinilita (cloruro de vinilo disuelto en aceto-
na) como vehículo; se pasa el dibujo a papel transparente. Ha-
cer las tareas diarias, procediendo de izquierda a derecha, hu-
medeciendo de antemano, solo aquella parte que puede ser pin-
tada en un lapso de ocho horas.

Si se excede el pintor de este tiempo, entoncea hallará
la cal del repillado carbonatada y los pigmentes aunque por
el momento parezcan estar fijados, luego se caerán.

La Paleta de la Pintura "Al Fresco".c

Negro de viña o de hueso
Rojo indio
Rojo claro
Rojo cadmio
Vermellón
Violeta de ultramar

Cerúleo
Amarillos y naranjas
Tierra sombra cadmio
natural y quemada.
Todos los ocres
Todos los colores Mars

Azul de ultramar

Azul de cobalto

Verde esmeralda y transparente y opaca

Tierra verde

Rojo ultramar

Algunos pintores usan el moler sus colores con agua de cal y lavan sus pinceles con lo mismo. Los colores en polvo, que se adquieren en las tiendas de materiales para artistas, son bastante bien molidos para la pintura "al fresco"; de suerte, que sólo hay que hacer una buena mezcla con ellos y el vehículo que es el agua.

Como pintan "al fresco" los maestros mexicanos modernos.-

Diego Rivera traza en negro la sección diaria. Después aplica los colores localmente sin avanzar a otra sección sin terminar la anterior. Ocasionalmente regresa a las secciones pintadas, para añadir pormenores, reformar acentos o alterar tonos, o, a terminar refuerza los contornos.

Orosco se lanzó a probar vehículos para "el fresco" y que dieran calidades acomodadas a su temperamento artístico. Sus "cartoons" fueron tan bien ejecutados como lo son los de Rivera. Su colorido fue siempre más influenciado del contraste entre el claro y el oscuro; a final de su vida, su técnica de pintura "al fresco" se desviaba hacia lo tradicional y su colorido fue opaco, tirando al "gouache".

Siqueiros, como se dijo al principio, tiene para él una técnica que no le satisface como artista.

Otros artistas mexicanos usan técnicas "al fresco" inferiores, con colorido frío, como el café, poco rojo y amarillo; casi todos echan mano de trastos vigorosos para lograr efectos decorativos.

Encuéntrica.- La razón mayor quizá para que el fresco vi-

niara a ocupar un lugar preferente a la encaústica, cuando el movimiento muralista estaba en marcha, fue que la encaústica, para realizar sus obras, requiere mucho mayor tiempo que la técnica de pintar "al fresco". La encaústica es trabajosa y es cara; sobresale por su efecto óptico y las obras pictóricas llevadas a cabo por la encaústica son permanentes. Buena prueba de ello son los murales egipcios, griegos y romanos cuya permanencia es patente aun hoy día.

Los materiales de la encaústica son cera pura de abejas, resina de limonero o copales, esencia de espliego y pigmentos sólidos. Estos son los usuales materiales en la pintura. La cera y la resina se mezclan con la esencia de espliego en caliente. Los pigmentos se pueden mezclar aparte con la cera derretida. El adelgazador de todo es la esencia de espliego. Si media tiempo entre la preparación de estos materiales y la realización de la encaústica, entonces preciso es guardarlos en bote cerrado. Llegado el momento de realizar la encaústica, el muro se cubre con la resina o copal caliente; para ello deberá usarse el cepillo de plumero; se aplican los colores mezclados en cera derretida, ayudándose del cepillo, cera y colores, que forman una mezcla fluida; así enraizan en los poros de la pared. Razón de la permanencia de la encaústica.

Como accesorios para llevar a cabo la encaústica, son cepillos metálicos y una paleta calientes.

Los egipcios para calentar más, quemaban en la noche, vigilia de la ejecución de la encaústica, candela frente al muro por encaustificar. Así esta enraiza mejor.

Piroxilina.- Dejando estas técnicas de la encaustica y el fresco que son herencia de tiempos pasados y cuya forma está unida a ciertos maestros, veamos a la piroxilina vehículo moderno para pintar murales.

Los murales pintados con piroxilina poseen la bondad de este vehículo.

El origen de esta resina sintética (nitrocelulosa disuelta en acetona) se remonta casi a un siglo, sólo que su utilidad como material para hacer murales no se hallaba probada como la de los materiales del fresco y de la encaustica. De treinta y cinco años a esta parte, la piroxilina se ha empleado en esmaltes de muebles y hace unos veinte años es la pintura usual para coches.

Hagamos un poco de historia que revele la aplicación de la piroxilina al mural. David Alfaro Siqueiros, uno de los tres grandes pintores mexicanos, cuando en 1932 se hallaba en Los Angeles, Cal., tenía ante sí un problema: pintar un mural sobre una pared sujeta al intemperismo. Era en la escuela de arte Chouinard. Llamó en su ayuda a un hombre de ciencia, a un arquitecto austriaco, quien al parecer le sugirió que usar se la piroxilina. Siqueiros, adentrándose en las técnicas modernas para pintar, echó mano de la pistola de aire y aplicó la piroxilina. Fue este el feliz inicio de una serie de murales que llevan el nombre de piroxilinas y que le han consagrado como maestro a Siqueiros, en la técnica de aplicación de este material.

No sólo han sido murales sino también cuadros de caballete, las pinturas que han salido de su ingenio y mano.

La piroxilina aventaja a otros vehiculos porque con numerosas las superficies sobre las cuales se puede aplicar: cemento, debidamente neutralizado, celotex, masonito, piedra, metal. Otra ventaja, es su rápido secado, si se quiere, o muy despacio si se le añade retardador (carbital, flexal). Con la piroxilina se pueden obtener efectos de mucha profundidad, grande brillo, luminosidad, calidades y texturas de gran variedad, siendo la piroxilina resistente y estable a la mayor parte de los agentes destructores: oxidación, humedad, calor, luz; ciertamente mucho mayor estabilidad que la de aquellos vehiculos de la encáustica y del fresco.

El Taller de Ensayo de Materiales de Pinturas del Instituto Politécnico Nacional, a cargo del Prof. José L. Gutiérrez, ha ensayado suficientemente este material y el resultado de sus ensayos manifiesta que las piroxilinas (lacas de) se logran con la lacas de piroxilina que vende la Valentine Co., la Sherwin Williams Co., y Dupont Co. de los E.U.U., haciendo la salvedad, de que no se le mezclen al producto piroxilina de otras casas manufactureras, porque siendo distintas entre sí, el resultado bueno que se busca, queda frustrado.

Como ilustración necesaria quizá es la que sigue: la piroxilina químicamente considerada es el nitrato de celulosa.

Para darle flexibilidad, cualidad importante en las pinturas actuales, se le mezcla pequeñas cantidades de aceite de ricino, flexal D.C.F., o lyndol.

Como retardador en su secamiento se usa el carbital en una proporción de un 10 a un 20%.

Para restarle brillo, la piroxilina brilla mucho, se le pue-

de añadir "celita" o estearato de zinc; ambos a pesar de ser polvos blancos no diluyen los tonos de los colores.

Para crear texturas se puede usar cualquier material inerte, como arena, polvo de mármol, polvo de celotex, pedacería de vidrio, etc.

La paleta de la piroxilina.- Blanco de titanio, Negro de vi-
la, negro de humo, he hueso, todos los cadmios, todos los cobal-
tes, todos los ultramarinos, azul de Prusia, sin mezclarlo con
óxidos de hierro, verde esmeralda (opaco y transparente), todos
los verdes, todos los rojos (a base de óxido de hierro), sombra
natural y quemada, siema natural y quemada, azul y verde thi-
locyanino.

En interiores se pueden usar también: verdes de cromo, car-
rillos de cromo, rojo de toluidina.

Como adensador y limpiador de pinceles. Del primero, ace-
tona industrial, 50%; alcohol metílico 25%, bencol para retar-
dar el secado 25% a 50%.

Vinilita.- Este vehículo moderno en sus dos clases anse-
yadas con éxito, la clohidrica y la acética, son similares
en algunos aspectos a la piroxilina. Con todo tiene sus car-
acterísticas.

En un mural de importancia, cual es el consagrado en un
gran salón de la Escuela de Arte de San Miguel Allende, gto.,
obra del Maestro David Alfaro Siqueiros, se empleó la vini-
lita clohidrica, por ser un material más barato que la piro-
xilina, más flexible y mate, sin que por ello pierda lumino-
sidad.

Se conocen en el comercio como las mejores vinilitas

AZAF y VCHI como las mejores para murales.

En cuanto a los materiales en que se puede hacer las vinilitas son, papel, masenite, celotex, telas de fibras naturales (no el nylon, rayon, vidrio) y las muros, con enjarreados de cemento, yeso y cal. Estos últimos no requieren preparación. Este material de la vinilita es impermeabilizante y así lo usa la industria.

Para preparar telas que se han de pintar al óleo es también material excelente las vinilitas.

Las condiciones para pintar vinilitas son, si se trata de muros, deben estar estos bien secos; con repillados útiles, se deben preparar con esta revoltura: 3 partes de polvo de mármol, 1 de cemento Portland (blanco o gris), fibra (lechugilla, fibra de coco, lana de vidrio), 1/10 a 1/5 parte de caliza (por volumen).

Aplicado este repellado y seco se le lava con una solución diluida de ácido muriático (2 a 3%). Si se trata de muros a la cal, la solución lavadora ha de ser de vinagre.

Un lavado posterior con agua es necesario.

El vehículo para pintar vinilita se hace:

100 grs. de vinilita AVAF o VCHI

250 a 500 grms. de acetona industrial.

como es necesario calar para obtener una solución completa aplíquese el calor por medio de una parrilla eléctrica; no se use combustible y nunca se llegue a la ebullición de la acetona. Un calor suave es el que se ha de usar.

Obtenida la solución de la vinilita en la acetona, agréguese 250 a 500 cms.cúb. de alcohol industrial; 20 cms.cúb. de butanol (para obtener una vinilita elástica) y 20 cms.cúb. de

de carbital como retardador del secamiento.

Los pigmentos se han de agregar bien molidos, tal como se dijo anteriormente y celita con el pigmento; la celita es un buen extendedor de la pintura.

La vinilita como la piroxilina, aunque en menor grado se puede obtener con brillo, o mate (usando de celita o de estearato de zinc), como se dijo al hablar de la piroxilina.

Las vinilitas no se pueden aplicar con pistola de aire.

La casa vendedora de estos productos (las vinilitas) es la Union Carbide and Sverready Co. que tiene agencia en México.

Silicon.- (Tetra-silicato de etilo).-Este es un vehículo que se conoce ahora más con el segundo nombre que con el primero que se da a varios vaciados con el material de que se habla aquí. Trabaja en realidad como un compuesto que deposita la sílice gelatinosa $\text{Si}(\text{OH})_4$, al cambiar el Et , por hidratación y por la evaporación del alcohol metílico que contiene.

Un ejemplo notable de pintura mural hecha con este vehículo está hecha en la Escuela Normal Superior para Maestros, de México D.F. realizada por José Clemente Orozco y es un mural de grandes proporciones cuyo juicio se dio en la parte IV.

La resistencia al intemperismo del tetra-silicato de etilo probó ser muy satisfactoria en el mural indicado.

La palata del tetra-silicato de etilo.- Puede decirse que la forman todas las tierras usadas para pintar "al

Preparación

No debe confundirse el tetrasilicato de etilo con los silicatos de sodio y de potasio llamados vítricos solubles.

Las superficies en que puede pintarse con tetrasilicato de etilo son concreto, piedra y fibra o cemento asbesto.

Indispensable es conocer a fondo la técnica de preparación y de aplicación del tetrasilicato de etilo; la receta requiere agregar agua y otras substancias bajo estas proporciones, a 200 partes de tetrasilicato de etilo, 6 partes de alcohol etílico (alcohol ordinario, refino, aguardiente) 2 partes de agua y 1 parte de ácido muriático (o llamado así comercialmente al clorhídrico).

Dejar preparada esta fórmula durante 24 horas; al prepararla se calienta, pero después de un día está convenientemente lista para usarla en la pintura mural.

La técnica de aplicación de este material dice se ha de hacer con pincel o brocha.

No precisa que los pigmentos se mezclen bien con el tetrasilicato de etilo. No se puede modelar la pintura estando el tetrasilicato húmedo todavía en la pared; cuando se aplica gran cantidad de este, se tiene una superficie brillante, la cual se cae. Entonces es necesario lijarse con esmeril y nuevamente aplicar el tetrasilicato con los colores. Los pinceles usados deben lavarse con el detergente VIL en agua.

Nota.-Otro.- Con lo dicho anteriormente quedaría ya

La materia completa, pero quiero mencionar un procedimiento más. El Maestro Luis Sagüín, de la Academia de San Carlos, dice que se puede trabajar murales con éxito, combinando cera y óleo en su preparación. Siguiendo esta indicación hice alguna experiencia y obtuve un efecto muy agradable ópticamente.

El vehículo se prepara calentando cera en aguarraz y líquida ya se le añade barniz de copal. Como superficie uso masquite cubierto con una capa de yeso natural, blanco de zinc, acurpados con sola. Los colores que usé, fueron los de tubo de óleo y tuve con ellos buenas transparencias.

Silicatos solubles.- Son los silicatos de sodio y de potasio (vidrios solubles), materiales solubles en agua. Un poco semejante al silicato. Se conocen murales hechos con estos silicatos, de los cuales el más económico es el de sodio. Las experiencias hechas sobre piedra con silicato de sodio fueron satisfactorias y permanentes. Se puede pintar también con superficies cuyos poros se han tapado con caseína y blanco de España en purea acurada. El silicato de sodio, solubilizado en agua, se da después como fijador. Si se aplica el silicato de potasio se obtiene un mejor efecto, porque este evita la acción de la cal. El silicato de potasio frente a ella es más estable.

Reliatizano.- Un vehículo muy moderno, producido por la Bakelite Co., 30 East 42 nd St. New York es este así llamado. Se puede usar para murales y para pinturas de cubalito. Es una emulsión, flexible cuando seca en forma de película y cuando se seca es impermeable. La tr-

baje sobre calotografía una experiencia hecha sobre repi-
llado de cal, tuvo buena luminosidad y transparencias.
Es un material barato.

Para finalizar, he de añadir que los frescos hechos
en seco no se usan mucho en la pintura mural mexicana,
como se usan en los cuadros de caballete, en donde el
temple de huevo y el temple de caseína, la pintura a la
cola, almidón y jabón se usan; pero las calidades que se
obtienen no son buenas.

VI.-CONCLUSIONES

De mi conocimiento derivado de la experiencia y del desarrollo de esta tesis, quiero dar aquí los fundamentos esenciales para ejecutar una pintura mural.

El novicio en este arte piensa que todo en la ejecución depende de la técnica para desarrollar el mural y a élla le da toda la consideración y el tiempo.

Conviene que la técnica es muy importante y así lo he puesto de manifiesto en la Parte V, pero élla no debe de ocupar de tal manera la mente del artista, que le robe la atención que debe poner por obra para realizar una buena obra pictórica.

Ya que y esto es muy de advertir, puede el pintor pintar todo lo que siente, a la manera que lo hacen los pintores contemporáneos de caballete. Para el muralista es preciso combinar el diseño, con lo que el arquitecto le presenta; si a esto se agrega la acción artística, el muralista podrá realizar algo de valor.

El primer elemento que debe considerarse para diseñar un mural es la función del edificio. ¿En un edificio de gobierno? ¿es uno comercial? ¿es uno o varios particulares empresariales? ¿guarda el edificio relación con la cultura, con la enseñanza, con la industria? ¿cuáles son las personas que lo frecuentan? ¿la viabilidad del futuro mural será buena o mala? si mala, ¿podríamos buscar un mejoramiento antes de pintar el mural?

El segundo elemento para pintar el mural, es aquilatar la trascendencia que esto va a tener, es decir, cuál es el mensaje objetivo, comprensible, vaterable que llevará el mu-

ral a aquellos que lo ven. No se quiere decir con esto que el muralista pinta lo que quiere la gente, pero si quiere que su obra sea una que sin trabajo mental agrade al espectador, tiene que pensar por obra este segundo elemento.

El tercero y el mencionado hace una observación: el orden con que voy mencionando estos elementos no es en ninguna manera cronológico, pueden convivir a un tiempo en la mente del pintor. El tercero, digo, es la organización visual de la decoración. La pintura mural requiere una muy distinta de la que pide la pintura de caballete. Bien puede decirse que este es un punto de vista muy principal y por completo acorde con los cánones de la pintura; a mayor abundamiento, es el punto de vista primario dentro de la técnica de la pintura mural.

Hay también otras consideraciones para realizar pintura mural, que no son exigidas en la pintura de caballete, como son la de la continuidad de la pintura percibida desde cualquier sitio en que se halla el espectador. Hay sin embargo alguna excepción, en esta materia, como la que presenta el mural de Siqueiros, pintado en el edificio del Sindicato de Electricistas, en el cual no se percibe la continuidad desde cualquier sitio que el espectador ocupe.

Otra es la consideración de que el ajuste de las partes, hecho por el muralista, consiga el que todas reciban mas o menos luz. Se pone esta en evidencia al usar la fotografía en colores. Por ejemplo, en el mural del Palacio Nacional no es posible tener fotografías coloridas con igual intensidad todas de cada una de las partes del mural. Los ojos siguen igual manera y no se acuerdan a esta falta de igualdad luminica, en la

que tiene gran parte la absorción de los rayos de luz por los colores, pero el cambio de lugar, que el espectador tiene que verificar para la mejor contemplación del mural, subjetivamente roba unidad del composición.

Evidentemente, el estilo arquitectónico del muro en que está pintado el mural y la proporción tridimensional de los alrededores del mismo, son factores importantes en el desarrollo de una idea útil para una pintura mural.

Habiendo tocado este punto se puede mencionar el problema que la superficie presenta en materia de representaciones. Los clásicos decían, que la sensación que da la pared permanece aunque profundidades y volúmenes se representen en ella. A esta teoría, que aparece en las mejores obras, se han adherido José Clemente Orozco y Diego Rivera. Siguiéron la rebaza y por ello quiere eliminar la sensación restrictiva que da la pared al pintor muralista y crea espacios de una naturaleza particular de arquitectura que podría llamarse pictórica.

Hemos considerado en forma de resumen los problemas de organización visual que trae consigo el pintar un mural; preciso es que demos un último factor.

Los materiales y el procedimiento para pintar es lo que sigue. Claro es que el artista piensa en ellos cuando diseña su idea y la organización visual del mural por pintar. Pero ya en él debe existir, dada su idea y lo expuesto en consideraciones acerca del muro, de la luz, qué técnica y qué materiales usará para el mural en cuestión.

Según juzgo y dado los ensayos que se han hecho en el Taller de Ensayo de Materiales de Pintura, del Instituto Polité-

nico Nacional, las resinas sintéticas plásticas, se pueden usar en cualquier sitio y con cualquier textura superficial. Estos materiales sin duda desplazarán a los tradicionales. La aplicación de ellos necesita uso sí de agrandamiento para obtener éxito, con ellas, en el mural que se pinte.

Finalmente, el desarrollo de la pintura, que puede variar según se tengan en cuenta o no los factores antes mencionados, depende de la personalidad del artista. El mural es una forma expresiva de esa personalidad.

VII.-BIBLIOGRAFIA

- Caso Alfonso.-"Exploraciones en Oaxaca"
- Charlot, Jean.-"Art from the Mayas to Disney"
- Deerner, Max.-"The materials of the Artist and their use in Painting"
- Fernández, Justino.-"José Clemente Orozco.-El Arte Moderno en México"
- Hein, Mackinlay.-"Modern Mexican Painters"
- Institute Panamericano de Geografía e Historia (pub #34)
Knoedler Galleries, New York 1945: Mexican Painting
- Hérida, Carlos.-"Modern Mexican Artists"
- Museum of Modern Art: Conference on studies in Latin American Art, 1945.
- Museum of Modern Art.-Veinte siglos de Arte Mexicano.
- Noguera, Eduardo.-"Los altares de sacrificios de Tlatilán, Tlaxcala (libros F 1219.IT 5 2168 a)
- Noguera, Eduardo.-"El altar de los cráneos esculpidos de Cholula"
- Naples-Aree.-"Modern Mexican Art"
- Norris, Charlot.-Carnegie Institute of Washington
- Orozco, José Clemente.-"Autobiografía"
- Del Pozar, F. Cosío.-"La Rebelión de los Pintores"
- Rivers, Diego.-Wolf, Bertram D.-"Portrait of Mexico"
- Revista Mexicana de Estudios Históricos. Tono II
- Schockebier, Lawrence B.-"Modern Mexican Art"
- Serrano, Luis G.-"Perspectiva Curvilínea"
- Sotomayor, Arturo.-"Dos sepulcros en Bonampak"
- Toscano, Salvador.-"Arte Precolombino en México"
- Toussaint, Manuel.-"Arte Colonial de México". Pinturas murales en los conventos del siglo XVI.
- Vaillant, George C.-"Artists and Craftsmen of ancient Central America.
"On the threshold of native American Civilization"
"A correction of archeological and historical sequences in the Valley of Mexico"
- Villagra, Caloti Agustín.-"Bonampak", "Bonampak y su Paisaje"
- Wastheim, Paul.-"David Alfaro Siqueiros".
-